

الثقافة المسرحية المصرية ..

بين الإزدهار والإنحيار

د. كمال عيسى

ترتبط الثقافة ارتباطاً عضوياً بالفكر . وهذه بداية أكدتها رحلة النهضة الثقافية الأوروبية منذ عصر الأحياء والنهضة حتى اليوم. وكان من الطبيعي بعد ذلك أن يصبح التطور الثقافي عامل تأثير في تطور الفكر نفسه، على اعتبار أن الثقافات والفنون على اختلاف أنواعها ولغاتها اغا تستهدف الانسان في كل زمان ومكان. وهو ما نراه يتضامن في الهدف مع مهمة الفكر، خاصة في العصر الحديث.

ويستهدف هذا البحث فحص المسرحية في مصر في الفترة التي انبثقت فيها ثورة ٢٣ تموز - يوليو ١٩٥٢ الخالدة والكشف عن هويتها، ومراقبة الحركة الفكرية في الأدب والفن المسرحيين، ثم محاولة السير معها تأثيراً وتأثراً، حتى الوصول الى خط الانحدار الفكري والثقافي، الذي يسيطر الآن على الثقافة المصرية المعاصرة. وسنحاول أن نتجنب الجانب التاريخي قدر الامكان، حتى نبعد عن الجمود.

موقف الدراما المصرية وقت انبثاق الثورة

المسرح هو المتنفس للكلمة والمنولوج والديالوج والحوار المسرحي، وهو ما نطلق عليه (الأدب المسرحي). والمسارح بعروضها المختلفة في بلد ما تعكس بالضرورة موقف الأدب الدرامي فيها. وقد انبثقت الثورة العربية المصرية عام ١٩٥٢ فكشفت عن ماض أدبي مجهول الطابع، خصوصاً في مجال الأدب الدرامي، الذي كان يأخذ مكانه على خشبات مسارح قليلة، ويختلف في مضمونه وشكله بين مسرح وآخر. ومن هنا يظهر التباين الفكري الذي كان يطبع هذا الأدب في تلك الفترة. لأن الأدب

القومي بمعناه الصحيح لم يكن معروفاً آنئذ. ولم يكن باستطاعته أن يكون معروفاً أو محدد الملامح بارز الخطوط، إذ لم يكن للشخصية القومية لمصر أثر يذكر وسط مظاهر الاحتلال البغيض. وباستثناء الفرق اللبنانية المسرحية التي وفدت على القاهرة قديماً، وباستثناء محاولات (أبو نضارة) لإقامة مسرح عربي، ومحاولات السوري أبي خليل القباني، فإن المسرح المصري ذا الشخصية الأدبية القومية لم يظهر. ولم يكن الأدب الدرامي بمستطيع أن يجد لنفسه الطريق الصحيح لتكوين شخصيته الأدبية أو الفنية. جرى كل ذلك بعيداً عن سلطة الدولة، مما أدى إلى تكاثر الفرق المسرحية الأهلية. وهو ما أدى أيضاً إلى انعدام الرقابة عليها أو على إنتاجها، الذي كانت تقدمه كل ليلة لطبقة معينة من الجماهير، ليست هي القاعدة الشعبية على أية حال. ولم تنتبه الحكومات الحزبية المتعاقبة لدور المسرح كأداة لتوصيل الفكر أو الثقافة. وأغلب الظن أن الاستعمار البريطاني لم يكن يسمح لها بأن توجه جهودها إلى الخدمة المسرحية، اكتفاء بصالات الرقص التي كانت ترخص فيها الحكومة لتستقبل مزيداً من الجنود البريطانيين للترفيه عنهم بالرقص والكأس والغناء المبتذل والتكنولوجيا الرخيصة، في القاهرة والاسماعيلية والاسكندرية وبورسعيد وأماكن تجمعات جنود الاحتلال ومعسكراتهم.

ولم يكن للفرقة القومية المصرية التي أنشأها وزارة المعارف العمومية للإشراف على شؤون التمثيل (١٩٣٥) شأن يذكر، رغم إشراف الدولة عليها. وكانت النتيجة فراغاً جديداً للأدب الدرامي، اضطر معه المسرح إلى اقتفاء الآثار التي تركتها سابقا الفرق اللبنانية حين أخذ بمبدأ المترجمات، لنقل الاتجاهات الفكرية الأوروبية عن طريق الترجمة والتمثيل.

ومع ظهور تيارات أدبية عربية تتمثل في محاولات أحمد شوقي بمسرحياته الشعرية، وتوفيق الحكيم بمسرحه النثري الذي ضمنه مجلديه (مسرح المجتمع، والمسرح النوع)، ومحاولات أخرى شعرية لتعزيز أباطة، ونثرية لعل أحد باكثير بنزعتها الوطنية والتاريخية، بدأت الدراما المصرية تتأرجح بين كل هذه التيارات البارزة. ولم يكن الجمهور - بحكم ثقافته المحدودة آنذاك - بمستطيع أن يجد متطلبات ثقافته، أو خصائص الدرامات التي يحبها أو التي يرتاح إليها. ولقد ساعد على هذا التأرجح في موقف الدراما المصرية أنها كانت تقدم بعض المؤلفات المصرية وسط العديد من المترجمات، التي لم تكن هي الأخرى مناسبة لقضايا المجتمع المصري ومشاكله. فمهما غيرت هذه المترجمات أسماء شخصياتها إلى العربية فقد ظلت أجنبية الطابع، أجنبية الحادثة، أجنبية التأثير. على هذا يمكن لنا أن نقول أن هذا المسرح لم يكن مجدياً للمجتمع المصري، بل إنه كان عاملاً من عوامل حجز الدراما المصرية عن التفاعل مع أحداث مجتمعتها أو تصوير وإبراز روح العصر. فالترجم عن مولير وعصره ماذا يفيد منه فلاح مصري يعمل عند سيده الاقطاعي من شروق الشمس إلى غياها ليلتقط في نهاية يومه ما يسد رمقه وجوع أولاده؟ ولم يكن بوسع الدراما وسط هذه الظروف أن تسجل موقف وأزمة الإنسان الذي يعاني من

احتلال بغيض وغلاء في المعيشة وكبت للحرية.
وحق المسرح الهازل الذي بدأه نجيب الريحاني، والذي لا يزال قائما حتى اليوم بعد وفاته عام ١٩٤٩، كان هو الآخر يعيش مرحلة الاقتباس ذاتها.

★ ★ ★

ويعتبر عام ١٩٤٦ مرحلة انطلاق جديدة للدراما المصرية، وخطّ الصعود نحو ارهاصات التنوير، نتيجة الأحداث الهامة التي طرأت على البلاد، والتي كانت السياسة سببا مباشرا في ظهورها. ومع أن كثيرا من النقاد لم ينتبه الى هذه الحجة الحساسة في تاريخ تغييرات الدراما، فان الواضح أن حالة الملل التي كانت تسيطر على الشعب المصري، مثقفيه وبرجوازييه واقطاعيه وفلاحيه وعماله وموظفيه، كانت أحد الأسباب التي فجرّت الممارك الوطنية ضد الاستعمار بعد طول احتلال. وهو ما نعتبه مرحلة من مراحل تطور الفكر في مصر آنذاك. كما كان تعاقب الوزارات الحاكمة والأحزاب تعاقبا سريعا من الأسباب الأخرى التي حرّكت الأدب الدرامي - عن غير قصد - لينفعل ويتصدى لقضايا الاستعمار وجها لوجه، وفي جرأة نادرة لم يكن لها نظير من قبل، عندما كانت المواجهة الدرامية تتخذ من المداورة ومن الرمز أسلوبا لها حتى تهرب من قبضة الرقيب القوية الغاشمة.

في السنوات الأربع السابقة تماما على الثورة المصرية، كتب علي أحمد باكثير مسرحياته الثلاث (شيلوك الجديد، شعب الله المختار، اله اسرائيل). وكلها تمت عام ١٩٤٨ وما بعده عندما قامت دولة الصهاينة في قلب الشرق الأوسط. وهي مسرحيات تقدم انذارات وتنبيهات الى حقيقة الصهيونية وشعاراتها^(١). وهو ما نستخلص منه أن الدراما في السنوات السابقة على الثورة كانت قد آلت الى طريق مسدود، يؤكد ذلك عدم قدرتها على مواجهة المشاكل الاجتماعية والسياسية التي كانت قد استشرت في البلاد. ولولا فظاعة الأحداث اليومية وبشاعتها لكان من الممكن ألا يتغير تاريخ الدراما المصرية، حيث انفلتت المعايير وضاعت الجاهير بأحوالها. واستطاعت الحركة الوطنية المصرية أن تصل الى جسر الجاهير لتعبر عن اختناقها من الاستعمار الذي طال بقاءه، والذي كان ينعكس بصورة أكيدة على وجه الثقافة المصرية.

« ... وكما حطم الاستعمار اقتصاد مصر وحرية مصر وكرامة الحكم فيها، فقد حطم ثقافتها »^(٢).

وتمثلت أولى البوادر الوطنية في مسرحية (دنشواي الحمراء) التي قدمتها فرقة المسرح المصري الحديث^(٣) من تأليف خليل الرحيمي. وصادف تمثيلها عام ١٩٥١ حوادث الفدائيين في معركة القناة. وتبعت هذه المبادرة من الفرقة الشابة مسرحية أخرى بعنوان « مسارح جحا » لعلي أحمد باكثير. وفي هذه

الفترة، يكتب أنور فتح الله ومحمود شعبان معا مسرحية «كفاح الشعب» في أواخر عام ١٩٥١، لكن حريق القاهرة في ٢٦ كانون الثاني - يناير ١٩٥٢ يحول دون متابعة تدريباتها، حيث صدرت الأوامر بوقف المسرحية. لكن اصرار الفرقة الشابة دفعها بعد قيام ثورة ٢٣ تموز - يوليو الى تقديم المسرحية في نهاية عام ١٩٥٢ على مسرح دار الأوبرا المصرية.

وتطور الفكر الثوري عند الجماهير، نتيجة ميلاده لدى كتاب مسرحيين، كما يتضح في أعمالهم: الكاتب ابراهيم رمزي يكتب مسرحية «أبطال المنصورة»، وعلي أحمد باكثير يكتب مسرحية «امبراطورية في الزاد» وغيرها كثيرون ولقد ساعد تطور الفكر على توجيه الكاتب الدرامي المصري الى استعمال التاريخ المصري والحركات الوطنية السابقة كالاحتلال الفرنسي لمصر بقيادة نابليون بونابرت، والاحتلال البريطاني أيضاً.. لتصبح الأفكار مادة خصبة للمسرح، تتسم بالثورية والوطنية. وهو ما جعل المسرح (وآدابه) بعد بداية الثورة يصبح صدى لهذه التحولات الوطنية التي أبرزت بطولة الانسان العربي في صراعاته القديسة التي كانت تجري ضد الانجليز في الاسماعيليه والسويس وبورسعيد، الأمر الذي دعا مجموعة من جنود البلوكات (الشرطة) الى الدخول مع قوات الاحتلال في معركة مسلحة.

ولعلنا ندين هنا «المسرح الشعبي» الذي أنشأته الدولة عام ١٩٤٧ ليجوب الريف المصري. إذ أن قرار انشائه ينص على «أن يقوم بنشر الدعوة الاجتماعية والوطنية ومجموعة من الثقافات في إطار مسرحي بسيط»، ومع ذلك، وبدراسة ما قدمه من مسرحيات في إطار «فرقة الخمس»، يتضح لنا أنه أغفل الجانب الوطني في رسالته مركزاً على الجانب الاجتماعي. وهو ما جعله ينصرف عن الحركة الوطنية في القاهرة العاصمة، ويفشل في اذكاء الروح الوطنية بين جموع الفلاحين الذين كانوا يمثلون ثلاثة أرباع سكان مصر. كما ندين أيضاً مسرح نجيب الريحاني الذي اعتمد على المسكنات، بل وتضاداً بطريق غير مباشر مع الموقف الوطني الذي كان يتفجر في المسرح الحكومي القريب من داره، كما يتضح في مسرحياته التي كانت تحتّم عادةً بالنهايات السعيدة والتفاؤل المصطنع الذي تعارض تماماً، آنذاك، مع حقيقة قضايا الأمة الوطنية. بل ان قضايا النقد التي كان يحملها مسرحياته في كثير من الحذر، كانت تقف عند حد اعجاب وقهقهات الطبقة البرجوازية التي كانت عهاد رواد هذا المسرح نتيجة أجور الدخول العالية التي لم يكن يستطيع دفعها الا القادرون من برجوازيين واقطاعيين. اذ كان الموقف في نهاية الأمر لا يتعدى موجة تنفيس وضحك يسعد لها الأغنياء، فلا يفكرون في أي شيء بعد مغادرتهم صالة الجمهور. ولعل أسماء مسرحيات الريحاني تشير الى حقيقة مضامينها («أحب حماقي»، «الشايب لما يدلع»، «احترس من الستات»، «أنت وهو»، «أشوف أمورك أستعجب»، «الستات لبعضهم»، «لو كنت حليوه»، «الدلوعة»).

اذن.. نحدّد بما تقدم موقف الدراما مباشرة قبل الثورة فيما يلي:

- ١ - مسرحيات وطنية باقلام مصريين وعرب جاءت كرد فعل للضغط الاستعماري، والتفتّح الفكري والذهني، وارتفاع القضية الوطنية الى مرحلة الغليان.
- ٢ - مسرحيات ضعيفة تبحث في هوامش المشاكل الاجتماعية وسطحياتها قدّمها المسرح الشعبي، وبعض المسارح الأخرى، وهي ما بين مقتبس ومعرّب وغير معروف الأصل ومؤلف. ولم تكن تقدم جديدا سوى الترفيه عن طبقة برجوازية كانت الأساس في جمهور المسرح. والادانة هنا تقع أول ما تقع على المثقفين المصريين.
- «لقد استطاع هذا الانحراف أن يجذب الى الجو الحزبي الفاسد جماعات من المثقفين كان في قدرتهم أن يكونوا حراسا على أمان الثورة الحقيقية. لكن الاغراء كان أقوى من مقاومتهم»^(١).
- ٣ - مسرحيات الهزل الاجتماعي في مسرح الريجائي. وكانت بمثابة الخط المضاد لتطور الدراما المصرية، على اعتبار أن الفن الذي قدمته هذه المسرحيات لم يكن يتلاءم بالتأكيد مع متطلبات الفترة التاريخية التي فرضها العصر.
- «ان كل فن هو وليد عصره. وهو يمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة في وضع تاريخي محدد، ومع مطامح هذا الوضع كذلك. لكن الفن يمضي الى أبعد من هذا المدى. فهو يجعل من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الانسانية، لحظة تتفتح الأمل نحو تطور متصل»^(٢).

لا يستطيع أي انسان اليوم أن يطمس معالم ثورة ٢٣ تموز - يوليو على الحركة الفكرية المصرية، وبخاصة حركة المسرح المصري بعد ١٩٥٢.

أولا: صعود في حركة التأليف المصري

في الفرقة القومية المصرية (الحكومية)، وفي موسمها المسرحي الثاني ١٩٥٤/٥٣ قدمت ٧ مترجمات في مقابل ١١ مسرحية مصرية مؤلفة. المترجمات هي: («الأشباح» لهنريك ابسن - ترجمة: عبد الحميد سرايا - و«زوج كامل» لأوسكار وايلد - حسن وهي - و«المأخوذة» - مجهولة المؤلف - عزت السيد ابراهيم - و«عزيزة هانم» - مجهولة المؤلف - فتوح ناشطي - و«الشيخ متلوف» عن «طرطوف» لموليير -

زجل عثمان جلال - وه أصحاب العقول - مجهولة المؤلف - يوسف الخطاب - وه يا تلحقوني - اقتباس فتوح نشاطي وغير مذكور مؤلفها). والمؤلفات هي: (الفاكهة المحرمة - محمد السوادى ومحمد قراعة - «سر الحاكم» و«سر شهرزاد» - علي أحمد باكثير - «السر المائل» و«بنت الهوى» و«أيام زمان» - يوسف وهي. «المزيفون» - محمود تيمور. «شارع البهلوان» - عبد الحليم مرسي. «نفوس» - أمين يوسف غراب. «إشاعة هام» - محمد جلال الدين. «قيس ولبنى» - عزيز أباطة).

ويلاحظ أن نسبة المؤلفات ارتفعت عن الموسم المسرحي السابق، ١٩٥٣/٥٢، الذي قُدمت فيه ثلاثة مؤلفات مسرحية فقط.

كما نلاحظ في فرقة المسرح المصري الحديث (الحكومية) تقديمها مترجمتين اثنتين في موسم ١٩٥٣/٥٢ في مقابل ٤ مسرحيات مؤلفة. المترجمتان هما: («شروع في جواز» - اقتباس سليمان نجيب. «نزاهة الحكم» - تأليف بول باسانت وترجمة نصيف المنقبادي). والمؤلفات الأربعة هي: («كفاح الشعب» - أنور فتح الله ومحمود شعبان. «ست البنات» - أمين يوسف غراب. «صندوق الدنيا» - توفيق الحكيم. «بنت الجيران» - رشاد حجازي).

وسجلت الفرقة نفسها في العالم التالي، في الموسم المسرحي ١٩٥٤/٥٣، صعوداً آخر. ففي مقابل مترجمتين، تقدم الفرقة خمسة مؤلفات أي بزيادة واحد عن الموسم الفائت. المترجمتان هما («البخيل لمولير» - صبري فهمي. و«مريض بالوهم» لمولير أيضاً - ادوارد ميخائيل). والمؤلفات هي («حورية من المريخ» - رشاد حجازي - «كذب في كذب» - محمود تيمور - «مسار جحا» - علي أحمد باكثير. «كسنا البريمو» - صوفي عبد الله. «دنشواي الحمراء» - خليل الرحيمي).

أضف الى ذلك مؤلفات مصرية أخرى، لم تكن تتمتع بالمستوى الدرامي السليم، الا أنها كانت تقدم يومياً في مسرح اسماعيل يس الذي كان قد أنشئ في عام ١٩٥٤ بعد الثورة المصرية (قدم المسرح المذكور، في موسمه الاول، خمس مسرحيات هي: «حبيبي كوكو»، «عريس تحت التمرين»، «الست عايزة كده»، «صاحب الجلالة»، «من كل بيت حكاية»، كلها من تأليف أبو السعود الابياري). كما نجد طابورا من المسرحيات ينبثق من فرقة المسرح الحر، التي أنشئت هي الأخرى بعد قيام الثورة المصرية بشهر واحد. وهو ما سنضمينه باب انشاءات الثورة في البحث.

ثانيا: اهتمام بمحركة ترجمة الآداب المسرحية العالمية

وعلى أننا لا نحبذ الترجمة للمسرح، ولا سيما إن هي وصلت إلى ان تحجب عن قطاعات واسعة من الجماهير الأدب المحلي المصري، الا أن ذلك لا يمنعنا من أن نشيد بمحركة الترجمات في المسرح، من

حيث ارتباطها بانطلاق الفكر والثقافة في مصر بعد الثورة، وتفتحها وانفتاحها على مختلف الآداب الدرامية الانسانية. ان منابع المعرفة شرقية وغربية، هي في أصل تكوينها مناهل للانسان المعاصر أيا كانت الرقعة الجغرافية التي يعيش عليها، ومهما كانت هويته السياسية. ولعل ترجحات لهفريك ابسن، أبي الدراما الاجتماعية الحديثة، ولجان باتست موليير، وهو واحد من عصر الكلاسيكية الفرنسية الجديدة وواحد من أعظم ثلاثة فيها، ولأوسكار وايلد، من رواد مدرسة الفن للفن، كانت تضيف جديدا الى الشخصية المصرية، من ناحية رفع كفاءتها الفكرية، في تعرفها على الآداب العالمية من حولنا.

ثالثا: ميلاد إعداد الروايات خشبة المسرح

ويسجل التاريخ لفرقة المسرح الحر المصرية (الأهلية) ادخال الإعداد للمسرح على الروايات المصرية الهامة في الفترة ما بين ١٩٥٨، ١٩٦١. فقد تناول المسرح الحر أعمالا هامة للكاتب الروائي المصري نجيب محفوظ، وحوّلها الى درامات تمثل على خشبة المسرح، وهي على التوالي: زقاق المدق (١٩٥٨)، وبين القصرين (١٩٦٠)، وقصر الشوق (١٩٦١)، اثنتان منها ضمن الثلاثية التي نال عليها المؤلف جائزة الدولة التقديرية في الأدب المصري (بين القصرين - قصر الشوق - السكرية). وقد قامت أمانة الصاوي بالاعداد المسرحي للروايات المذكورة، بعد دراسة مستفيضة لأدب نجيب محفوظ بغية استيعاب الأدب الروائي - وفي أمانة بالغة - من زاوية واحدة. ومهما كانت الملاحظات على أسلوب الإعداد، فان التجربة الجديدة قد أتاحت للجماهير المسرح فرصة التعرف الى معالم الأدب الروائي المصري. كما أن هذه الإعدادات الثلاثة قد بلورت فكرة «الدراسات الدرامية الاجتماعية»، التي تتعرض لتأثير الموقف السياسي، وتبني عليه موقف مجتمعيها، ثم تستخلص في النهاية صورة قديمة للمجتمع في عهد الاحتلال، لتصبح هذه الصورة القائمة شاهد عيان على تقدم الثورة المصرية وانجازاتها. وكذلك استطاعت هذه الإعدادات أن تكشف - وفي صورة درامية نقّاذة - عن تأثير الاحتلال على بنية المجتمع ككل، وعلى الأفراد، نتيجة اصطدامهم بمفاسد الاحتلال ومساخره واضطرارهم غالباً الى الأخذ ببعضها اضطراراً. وهو ما أدى في النهاية الى التمزق الأسري والأنانية والانحراف، والسقوط أحيانا كثيرة في نهاية الطريق. ولعل ابرز ما يوضح التوايا المسبقة للاستعمار الانكليزي في إفساد الشخصية المصرية هو ما نلمحه في حوار ابن البلد «المعلم كرشة» (زقاق المدق) حين يقول لابنه حين: «امشي روح للانجليز بتوعك خليفهم ينفعوك. خدوك لحم ورموك عظم» (الفصل الثالث صفحة ٤ من نص المسرحية). ويشير الحوار إلى تأثير المال، على المجتمع، وأحيائه الشعبية بصورة خاصة: مال المستعمر الذي يتوخى منه تبديد المعاني الانسانية في الشخصية

المصرية، والقضاء على الشرف والحب والوعد وعناصر شريفة مثالية أخرى تكمن في أبناء مصر. ولم يكن همّ المستعمر الا هلاك الشخصية المصرية في صراعات المادة، وقد كشفت الثورة المصرية منذ قيامها - وحتى في ظل الاحتلال البريطاني وقبل خروجه الى غير رجعة عام ١٩٥٦ - عن مخططات الاستعمار التي استهدفت اضعاف المجتمع وضياع الشخصية المصرية، وتبديد قوة الشعب وإخماد كل طاقاته، عبر الصراعات الداخلية. وكان المال دائماً هو رأس الأفعى التي تطل. على المجتمع المصري مجدداً في مراتب عالية لعمال الثكنات البريطانية في الداخل (الأورنس)، وفي رشاوى الانتخابات البرلمانية، حتى أصبحت هذه الرشاوى بمثابة فترات رخاء وانتعاش اقتصادي مؤقت «للفلابي» والمساكين من أبناء الشعب المصري.

رابعاً: طاقات مسرحية شابة

ساعدت الثورة المصرية على منح الشباب الفرصة كاملة للتجريب في ميدان الأدب والفن المسرحيين. وقد وفرت خطط فرقة المسرح المصري الحديث (الحكومية) مجال العمل الخريجي المعهد العالي للفنون المسرحية. وقدمت كتاباً ومترجمين دخل معظمهم الحركة المسرحية للمرة الأولى في حياته (يوسف السباعي، عبد الغني قمر، أمين يوسف غراب، محمد جلال الدين، عزت ابراهيم، عبدالحليم مرسي، علي أحمد باكثير...). واتجهت حركة الترجمة في عهد الثورة الى روائع الأدب العالمي، فترجمت مسرحيات لمؤلفين عالميين كبار (شيكسبير، مولير، ليوتولستوي، هنريك ابسن، بومارشيه، جان كوكتو، جان بول سارتر، برناردشو، موباسان، تشيكوف، آرثر ميللر).

وقد رافق ذلك ظهور مخرجين مسرحيين زاولوا مهنة الاخراج المسرحي لأول مرة، وفي أكبر مسارح الدولة، ومنهم نبيل الالفي، وحدي غيث، وعبد الرحيم الزرقاني، وسعيد أبو بكر. وانضم الى هؤلاء عدد آخر من المخرجين، كانت الثورة قد أوفدتهم الى الخارج لدراسة فن المسرح، بينهم سعد أردش، ونجيب سرور، وكمال عبد الحليم، وأحمد زكي، وكرم مطاوع.

خامساً: نشوء جمهور كبير للمسرح

لم يستطع المسرح - طوال حياته القصيرة في مصر - أن يستقطب أعداداً كبيرة من الجماهير، كما تمّ له في عهد الثورة المصرية الخالدة. ومن عوامل هذا التطور تعدد الحفلات المسرحية واستمرارها. ولم يكن ذلك شأن المسرح قبل الثورة فقد كان المسرح مسرح مناسبات، يبدأ فيه العرض او ينتهي وفقاً لشيئة القيمين عليه لا لداع فني، مما أفقده خاصية الاستمرار الضرورية لاستقطاب الجمهور.

وبينما تسجل الفرقة القومية المصرية في موسم ١٩٥٣/٥٢ مئة واثنين وعشرين حفلة مسرحية

شهدها ٢٩٣٤٥ متفرجا، نجد فرقة المسرح المصري الحديث (الحكومية أيضاً) تسجل ١٧٦ حفلة مسرحية يشهدها ٥١٩١٤ متفرجا. يدل هذا على إقبال الجماهير على الفرقة الثابتة أكثر من إقبالهم على الفرقة العتيدة. فإذا ما عرفنا أن فرقة المسرح المصري الحديث كانت قد اتجهت إلى تشجيع الكاتب الدرامي المحلي، بدليل ارتكاز برنامجهما (الريبرتوار) عليه بالدرجة الأولى، إلى جانب عدد محدود من المترجمات، استطعنا أن نقرر أن سموها بالفكر المسرحي العربي قد وجد له صدى في نفوس الجماهير من خلال المشاكل السياسية والوطنية والقضايا الاجتماعية التي تضمنتها مسرحيات هذه الفرقة الثابتة.

كما أن الرقم الجماهيري لمسرحياتها المصرية يؤكد، من زاوية أخرى، أن الدراما المصرية في عصر الثورة، هي التي جلبت هذه الأعداد الكبيرة من الجماهير، وهي أيضاً صانعة حركة التجديد في المسرح المصري.. مسرح ما بعد الثورة المصرية. وهو ما جعل المسرح نافذة تطل على الأقاليم المصرية المتفاعلة سياسياً واجتماعياً وثورياً، قاطعة الطريق على المترجمات.

سادساً: جهود فرقة المسرح الحر

وهي جهود آثرنا أن نضمّنها حيزاً خاصاً بها. ذلك أن جهود فرقة المسرح الحر يُشار إليها كعلامة بارزة من علامات المسرح المصري الحديث. هذه الفرقة التي انبثقت في ٣٠ أيلول - سبتمبر ١٩٥٢، ولم يكد يضي شهران على الثورة المصرية، تكونت وفق نظام اشتراكي تعاوني بطريقة الأسهم لأعضائها خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية. ولم يكن للفرقة مسرح ثابت تعمل عليه، ومع ذلك فقد قدمت - وسط ظروف المنافسة مع الفرق الحكومية والأهلية - ١٩ برنامجاً مسرحياً تتكون من ١٣ دراما مصرية، و٣ مسرحيات معدة عن روايات لنجيب محفوظ، وأوبريت غنائية، وبرنامجاً مسرحياً خاصاً عن معركة بورسعيد، و٣ مسرحيات من ذوات الفصل الواحد عام ١٩٥٦، ومترجمة واحدة هي مسرحية «نورا أو بيت الدمية» بحسب الترجمة عن الترويجي هنريك إبسن. قدمت هذه الفرقة الأهلية عروضها في ١٢٠٠ حفلة مسرحية شهدها أكثر من نصف مليون مشاهد على مسارح دار الأوبرا، والجمهورية، والأزبكية، و٢٦ يوليو، ومحمد فريد، والمسرح العائم، وقاعة ايوارت بالقاهرة، ومسرح سيد درويش، ولونابارك بالاسكندرية، والبلدية بطنطا، والاندورادو، والبلدية ببورسعيد، والمسرح الجمهوري برأس البر. وكذلك على مسارح مؤقتة في السويس ورأس غارب وغيرها. وفي خارج مصر عرضت هذه الفرقة أعمالها في دمشق ودرعا والسويداء وحمص وحماه واللاذقية وحلب ودير الزور.

وقدم المسرح الحر المؤلفين الجدد: نعيان عاشور، رشاد رشدي، وأنور ملك قزمان، ومحمد كمال هاشم، وعباس الرشيد، ومحمود السعدني، ومحمد عبد الرحمن خليل، وحسن عبد الوهاب.

كما قدم من المخرجين: عبد المنعم مدبولي، وكمال يس، وسعد أردش، وعلي الغندور، وأحمد سعيد،

وابراهيم سكر، وصلاح منصور. ودراماته المصرية هي: الأرض الثائرة، وحسبة برما، والرضا السامي، وعبد السلام أفندي، وخايف تجوز، وكوكيتل العجايب، والمغامطيس، والناس اللي تحت، وماهية مراقي، وفيضان النبع، والفراشة، ومراقي نمر، ولعبة الحب.

وفي كانون الثاني - يناير ١٩٥٣ قدم «الأرض الثائرة» التي تسجل محاولات شباب الفلاحين الثائرين لتخليص أهلهم من الضغط الاقطاعي، حتى تنبثق الثورة لتنفذ الطبقة الضعيفة.

وضمن نشر الفكر الاجتماعي، قدم المسرح الحر مسرحيات اجتماعية ثلاثاً هي: عبد السلام أفندي، وماهية مراقي، والفراشة. و«عبد السلام أفندي» مسرحية تعرض للقضايا الاجتماعية التي تظهر في مشكلة الفقر عند صغار الموظفين، وفي مشكلة تعدد الزوجات، وفي مشكلة الرشوة كمرض خبيث من أمراض المجتمع، ثم في مشكلة التراخي الذهني الذي يؤول الأشياء تأويلاً غير جدي، بعيداً عن الحلول الجذرية المواجهة.

ومسرحية «ماهية مراقي» المقدمة عام ١٩٥٧ على مسرح حديقة الأزبكية، تعرض مشكلة تخص شباب الطبقة الوسطى الذين لا يزالون في أول طريق الحياة. والمشكلة الاقتصادية أعطت للمؤلف أنور ملك قزمان الفرصة للتعرض لمشاكل الجنس ولقضايا تغير الوضع الاقتصادي، بقصد التعاون بين شريكي الحياة (الرجل والمرأة) في المجتمع على أساس من المشاركة الاجتماعية والوجدانية.

وتعتبر مسرحية «الفراشة» لرشاد رشدي من محاولاته الأولى في المسرح المصري. والكاتب يختار نموذجاً معقداً فيه طفولة وعيب وقلق، على حد قوله. ويضع فترة الحرب العالمية الثانية تاريخاً لأحداث مسرحيته، باعتبار تأثير الحرب على القيم الاقتصادية والاجتماعية.

ولقد أقبل الجمهور على هذا النوع من المسرحيات لأنه وجد نفسه كطبقة متوسطة تظهر على المسرح. وفي رأينا أن الجماهير قد وجدت أن بداية اهتمام الدراما بمشاكلها الاجتماعية - مهما كان مستواها - هي عامل من عوامل ربطها بالمسرح والحركة الفكرية والثقافية. وهي ظاهرة لم تكن معروفة قبلاً لا في مجال المسرح ولا في مجال الآداب الدرامية. ومع أن عبد السلام أفندي لا يجد حلاً لمشكلته مثلاً وقلة دخله الثابت من وظيفته المحدودة في الدرجة السادسة، إلا أن عرض القضية الاجتماعية نفسها على خشبة المسرح كان يثير الجماهير ويوصل إلى انفعالاتها. كما أنني أرى أن عوامل الاثارة التي تضمنتها الدرامات الاجتماعية كانت من أسباب إقبال الجماهير عليها. وهو ما أدى مستقبلاً إلى استمرار موجة الدرامات الاجتماعية. ولعل بروز كلمة (المجتمع) خلال السنوات الخمس الأولى بعد الثورة قد فعل الكثير في الحياة الفكرية عند مختلف الشخصيات المصرية، مهما كان مستواها التعليمي أو الثقافي. لقد حلت كلمة المجتمع محل الدولة والملك والقطاع. وأصبح الهدف هو الارتقاء بالمجتمع لتعويضه سنوات من الدل

والاستعباد. ولما كان أفراد المجتمع هم الهدف الأول للثورة، فقد حدا ذلك بالأدب الدرامي الى التعرض للقضايا الاجتماعية الملحة وغير الملحة، وبخاصة بعد أن اتضحت الصورة، وإصبح من حق الأفراد أن يناقشوا مشاكل مجتمعهم في جو من الحرية والديمقراطية. وبعد أن اتجه المجتمع ناحية العدالة والقضاء على التناقضات الاجتماعية. وقد ولد هذا وذاك «المرح الاجتماعي» الذي يهتم بقضايا مجتمع له حدوده وسياسته، وأهدافه التي تساعد كتاب الدراما على استجلاء القضايا ومناقشتها على خشبة المسرح، وجها لوجه مع الجماهير.

كان المسرح قد نفذ الى وعي الجماهير. وبدأ هذا النفاذ يأخذ مجاله التطبيقي منذ عدوان ١٩٥٦ الذي ولد الرباط الوجداني بين الشعب والمسرح من خلال الروح الوطنية، حتى برغم الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي أوجدها العدوان الثلاثي. وقد أدى ذلك الى ميلاد تيارين هامين في مجال الدراما. وتمثل التيار الأول في الدرامات الاجتماعية التي تحاول اللحاق بعجلة المجتمع الجديد لتعرض المقاييس الجديدة للفرد المصري، وكذلك موقف الفرد نفسه من التغيرات التي طرأت على موقف الطبقات، بحكم الثورة وقوانينها، وبحكم مولد طبقات جديدة لم يكن لها أصلا وجود قبل ذلك.

وتمثل التيار الثاني في درامات الفكر. وهي تميل الى الفلسفة اكثر مما تميل الى الاجتماع. وقد تعرض التيار لقضايا العدل الاجتماعي والصراع ضد عزلة الانسان المصري، ومواقف القهر التي تعرض لها في الماضي. وفي رأينا أن هذا التيار - رغم الشكل الفلسفي الغالب عليه - ينبع من الموقف الاجتماعي نفسه، على اعتبار أن المجتمع قد عانى كثيرا من الظلم الذي لم يستطع الفرد مجابهته، فتحول نتيجة لذلك، وفي أحيان كثيرة، الى الظل، وضاعت شخصيته المصرية. وهو ما قضى على الحرية، فأحلّ الخوف محلها، مما أفقد عنده الاحساس بالعدل والديمقراطية، وأدى به الى السقوط في أزمة الاغتراب وأزمات اجتماعية ونفسية أخرى.

ولعل الجديد الذي قدمته الدرامات الاجتماعية بتياراتها، أنها جعلت الواقع الاجتماعي هو الأساس ونقطة الانطلاق، حتى تصل الدراما الى محتوى وشكل واقعيين اجتماعيين معاصرين، تستطيع من خلالها مناقشة القضايا التي تختلف بين دراما وأخرى.

وكلما تجددت المنجزات الاجتماعية للثورة، لاحظنا تجدداً مشابهاً في محاولات الدراما الاجتماعية بتياراتها، بما يثبت لنا عدم انفصال الأدب الدرامي عن الحياة المصرية بعد الثورة مباشرة، إذ أصبحت الدراما الاجتماعية تعكس مفاهيم القوانين التي تصدر عن الإصلاح الاجتماعي. ويتضح ذلك تحديداً في موجة الدرامات التي أخذت تحتل مكانها من الموسم المسرحي ١٩٥٨/٥٧ وبصفة منتظمة، وفي اهتمام زائد من كتاب الدراما في كتابتهم لهذا النوع من الابداعات، مما يؤكد وجهة نظرنا في تواجد العلاقة

بين الدراما والمجتمع. والتسلسل الزمني للدرامات الاجتماعية يضع أيدينا على الإنتاج التالي: «الناس اللي فوق» لنعمان عاشور (موسم ١٩٥٨/٥٧)، «صنف الحریم» لنعمان عاشور (١٩٦٠/٥٩)، «شقة للايجار» لفتحي رضوان (١٩٦١/٦٠)، «الدخان» لميخائيل رومان (١٩٦٣/٦٢)، «عيلة الدوغري» لنعمان عاشور (١٩٦٣/٦٢).

وفي الموسم المسرحي ١٩٦٤/٦٣، نشهد أربع درامات اجتماعية في عام واحد هي على التوالي: «الطعام لكل فم»، و«يا طالع الشجرة»، لتوفيق الحكيم، و«الفراير» ليويسف ادريس، و«رحلة خارج السور» لرشاد رشدي. وكلها تؤيد محاولة الدرامات الاجتماعية على خشبة المسرح تمثيلاً.

انشاءات الثورة

من الطبيعي أن النهضة الفنية التي أعقبت الثورة العربية في مصر والتي عكست مؤخرًا على العالم العربي دون استثناء، استمدت قوتها وطبيعة انتشارها الفكري من أساسات راسخة، تمثلت في الانشاءات والمراكز الثقافية التالية:

★ انشاء وزارة تعنى بشؤون الثقافة والفكر والفن: صدر قرار بإنشاء «وزارة الثقافة والارشاد القومي» عام ١٩٥٣. وعيّن الرائد صلاح سالم، أحد الضباط الأحرار، وواحد من مفجّري ثورة ٢٣ تموز - يوليو المجيدة، أول وزير للثقافة والارشاد القومي في مصر الثورة.

وضمن العناية بالفنون أنشئت «مصلحة الفنون» في مصر عام ١٩٥٦ للإشراف على فروع الفن كافة من مسارح ومعارض وخيالة وفنون شعبية وفنون الأقاليم. وفي عام ١٩٦٠، تحولت هذه المصلحة التي كان يرئسها مجيى حقي الى هيئة باسم «هيئة فنون المسرح والموسيقى» بإدارة عامة لأحمد حمروش.

★ الانفتاح على التبادل الثقافي الفني مع دول العالم الشرقي والغربي: وكان من نتيجة ذلك افتتاح «مسرح القاهرة للعرائس» في ١٠ آذار - مارس ١٩٥٩، بعد أن استبقت هيئة فنون المسرح والموسيقى الخبيرتين الرومانيتين يوانا كونستانتينسكو ودورينا تاناسيسكو، وكانتا قد زارتا مصر ضمن زيارة رسمية لفرقة تسانديكا للعرائس الرومانية، وقد استبقتها الثورة منذ عام ١٩٥٨ لانشاء مسرح القاهرة للعرائس الذي افتتح عام ١٩٥٩.

★ «اننا لا نملك، ولا يجب أن ندّعي ملكية أي سلطة تحرم قوة التطور الجديدة من حقها المشروع - حتى في الخطأ - فن طريق الخطأ، وبالتجربة وحدها يتأكد الصواب» (جمال عبد الناصر - ١٥ كانون الأول - ديسمبر ١٩٦٢).

لعل هذه العبارات للرئيس الراحل جمال عبدالناصر في عيد العلم، قد وافقت تماما الاعدادات

لانشاء مسرح الجيب المصري لأول مرة في الحياة المسرحية المصرية، وبإدارة المخرج سعد أردش. وقد قدم هذا المسرح عروضاً من اتجاهات عالمية كلاسيكية ومعاصرة وعمل فيه مخرجون مصريون، كانوا قد عادوا من بعثاتهم العلمية والعملية في أوروبا.

وعلى يد سعد أردش عرفت الجماهير المسرحية في مصر موجة آداب اللامعقول التي كانت قد استشرت في فرنسا بصفة خاصة وفي أوروبا بصفة عامة. (قدم أردش مسرحية «لعبة النهاية» للكاتب صمويل بيكيت). وعلى يد المخرج محمد عبدالعزيز عرفت مصر الكاتب المعاصر يوجين يونيسكو ومسرحيته الرائعة «الكراسي». وبإخراج كاتب هذا البحث، تقدّم مسرحُ الروسي أنطون تشيكوف ليحتل مكانه على خشبة المسرح المصري العام، ولأول مرة. وعلى يد المرحوم نجيب سرور خرجت مسرحية «بستان الكرز» لتشيكوف في موسم تال. وأخرج كرم مطاوع جارسيا لوركا الاسباني في رأئعته الشعرية «يرما». وعرفت جماهير المسرح المصري بعد ذلك - ولعدة سنوات تالية تمثل كفاح المسرح في استقطاب الجماهير - أرسطو فانيس اليوناني في «الضفادع»، وبرخت الألماني في «طبول في الليل» و«القاعدة والاستثناء»، والأخيرة بإخراج فاروق الدمرداش. كما عرف من رواد الأدب المسرحي التجريبي شوقي عبد الحكيم في مسرحيته «شقيقة ومتولي».

ولعل أصدق تعبير عن رسالة هذا المسرح ما ذكره سعد أردش، في نيسان-أبريل ١٩٦٣، في كلمة المسرح ضمن برنامج انطون تشيكوف إذ يقول: «إن مسرح الجيب نافذة مفتوحة على الثقافات العالمية في المسرح. أجنبية كانت أم محلية. تهيب لنا بيئة الاختيار الهادئ بين عناصر هذه الثقافات. حتى نضيف إلى مسرحنا الصاعد، نصاً وعرضاً، كل جديد صالح، ونقيه من كل طالح. ومنطق التجربة هذا يجب أن يتأصل كل خوف وكل خشية من أن تصيب مسرحنا بعض التيارات غير المرغوب فيها في المرحلة البنائية التي نجتازها. لأن مسرح الجيب كمعمل للتجريب قد أحاط نفسه بكل صمّامات الأمان الممكنة، التي تضمن بقاء التجربة في حيزها الواعي المحدود».

★ انشاء الفرق الاقليمية في طول البلاد وعرضها، من الوجه البحري والدلتا، الى الوجه القبلي وصعيد مصر.

وفي عام ١٩٦٣ أخرج كاتب هذا البحث، لفرقة الاسكندرية المسرحية مسرحية مكسيم غوركي «الحضيض» - تقدم لأول مرة على المسرح المصري - كما أخرج محمد عبد العزيز للفرقة المذكورة مسرحية توفيق الحكيم «شاهين ما مات» تحت عنوان جديد هو «القطرفات». وأخرج سعد أردش في دمياط، ومحمد عبد العزيز في طنطا، وفاروق الدمرداش في المنصورة، وكمال عيد (كاتب البحث) في بني سويف. وكان كل مخرج عائد من أوروبا يتولى مسؤولية نشر الفكر المسرحي في محافظة أو اثنتين

بتأليف وتكوين فرقة مسرحية اقليمية، تقدم المسرح للفلاح داخل اقليمه، الغاءً للمركزية المسرحية التي استوطنت العاصمة القاهرة أكثر من قرنٍ من الزمان.

وتألفت بعد ذلك فرق مسرحية أخرى، وبإشراف الدولة، في دمنهور وسوهاج وأسوان والجيزة وكفر الدوار والزقازيق ومحافظات ومناطق أخرى.

ولعل أهم انجازات الثورة المصرية في خريطة الفنون الجماهيرية هو انشاء الثقافة الجماهيرية، التي وصل جهازها الى وكيل وزارة للثقافة يختص بهذه الثقافة الجماهيرية وحدها، وتوغلت كجهاز في كل موقع فني بالأقاليم، وداخل مقرات قصور الثقافة وبيوتها التي كانت تتبعها. وقدمت للجماهير الأقاليم المصرية الثقافة من المسرح والفنون التشكيلية والموسيقية، والآداب بأنواعها من رواية وشعر وقصة، حتى وصلت في أوج ازدهارها الى أكثر من ٦٥ مركزا للاشعاع الثقافي الاقليمي. وهو ما كان من نتيجته تكوين الفرق المسرحية والفرق الموسيقية اقليميا، واقامة المعارض بمختلف فروعها التشكيلية في الرسم والنحت والتصوير والنسيج والمعادن والمطروقات والصناعات التقليدية، أضف الى ذلك المهرجانات السنوية والمسابقات التي كانت تفرز بين الحين والحين كثيرا من الشباب الموهوبين.

★ واذا ما أضفنا انجازات فنية أخرى كقانون المعهد العالي للفنون المسرحية، ومباني مدينة الفنون الجديدة منذ عام ١٩٦٤ والتي ضمت انشاءات علمية أخرى مساعدة للفن المسرحي، كانشاء المعهد العالي للموسيقى المسرحية (الكونسرفتوار)، والمعهد العالي للسينما، والمعهد العالي للباليه.. وكلها فنون تنضوي تحت الفنون المسرحية، اذا ما أضفنا جميع هذه الانجازات أدركنا مدى الانشاءات العلمية التأسيسية التي وضعتها الثورة المصرية لخدمة الفكر العربي في أي مكان.

★ انشاء المسارح الجديدة، وتحويل دور السينما الى قاعات مسرحية (سينما رويال تحولت الى مسرح الجمهورية، وسينما الكورسال الصيفية تحولت الى مسرح صيفي). وانشاء مسرح ٢٦ يوليو الذي تحتله حاليا فرقة مسرح الجيب المصري، ومسرح محمد فريد في وسط القاهرة، ومسرح البالون للفنون الاستعراضية، ومسرح السامر، والسيرك القومي في القاهرة والعباسية والاسكندرية.

ونرى من الضروري بـمكان أن نقيّم وسط هذا البحث تأثير هذه الانشاءات الثقافية على الجماهير، لأنها لا تنفصل عنها، وحيث يؤخذ بالاعتبار موقف الجماهير التي تتعامل مع هذه الانشاءات وتطلّع على نشاطاتها الثقافية والفكرية أو العلمية في معاهدها التعليمية.

كان من الطبيعي أن تتسع الرقعة الثقافية في كل مكان، في العاصمة والأقاليم، معاً وفي وقت واحد، فثمة ازدياد في عدد العروض المسرحية، وفي عدد المسرحيات المؤلفة التي تقدمها المسارح.

وقد نشأت بين الجامعات، ومراكزها العلمية وجمعياتها الأدبية، والمسارح حلقات اتصال ثقافية تمثلت في الندوات التي يقيمها على الأخص اتحاد خريجي الجامعة في القاهرة بالاشتراك مع المسارح ومخرجيها وممثلها ومع بعض النقاد، لتقييم الانتاج الفني والفكر الثقافي المصري وموقعه من خلال هذا الانتاج.

ومع اتساع الرقعة الثقافية أفسح في المجال لعدد من دارسي الديكور المسرحي للتعاون مع الفنون المسرحية. فصمّم ديكور المسرحيات نخبة من درسوا في أوروبا، ومن أشهرهم المهندسون: أحمد ابراهيم، وعبدالله العيوطي، ولطفة صالح، وسكينة محمد علي، ورؤوف عبد المجيد، الى جانب السابقين: صلاح عبد الكريم وعبد الفتاح البيلي وغيرهم. الامر الذي انتج - من خلال العرض المسرحي - تيارات جديدة في الفكر، عبر الفن التشكيلي، وأوجد مناخاً من التضافر بين المخرج ومهندس الديكور أغنت نتائجه، فكر المشاهد المسرحي نفسه، مها كانت ثقافته الفنية أو درجة تعليمه العام. وازدادة الى إقامة معارض خاصة بالديكور المسرحي كان هؤلاء المهندسون يعمدون الى تجميع انتاجاتهم في المسرح وعرضها على الجماهير.

★ اشاعات مسارح التلفزيون: وهي مسارح قامت في الستينات، لتقدم مسرحية جديدة في كل أسبوع. وكانت التجربة بإشراف الدكتور محمد عبد القادر حاتم. وقد وصلت هذه الفرق المسرحية الى عشر فرق تعمل في وقت واحد.

ومهما قيل عن تجربة مسارح التلفزيون، فانها أخرجت الى الساحة الفنية كثيراً من الممثلين والمخرجين الجدد (عزت العلايلي، سيد كمال، فاتن أنور، مديحة حمدي وغيرهم كثير). بل ان معظم هؤلاء الممثلين والمخرجين يحتلون أمكنتهم الفنية وسط الساحة في مصر.

★ تابعت الثورة المصرية حتى السبعينات ارسال البعثات الفنية الى البلاد الأوروبية المتقدمة في مجال الاخراج المسرحي، واخراج مسرح العرائس، والمسرح الاستعراضى، والدراسات العلمية العليا في النقد أو الأدب المسرحي والمتصلة اتصالاً وثيقاً بالتخصص المسرحي على كل حال. وعاد منذ عدة سنوات الدكتور فوزي أحمد من الاتحاد السوفياتي لينقل تخصصه النقدي الى مركز الفنون الشعبية في القاهرة، والدكتور سمير أحمد في الديكور وهو لا يزال يدرس في المعهد العالي للفنون المسرحية، والدكتور ابراهيم حمادة في النقد المسرحي. وهناك غيرهم ممن لم ينتهوا بعد من دراساتهم العليا.

خط الانحدار

لا تنمو الفنون وتزدهر في غير عهود الحريات. هذه مقولة قديمة، لكنها تثبت نفسها كل يوم، وفي أي مكان، وفي كل الفنون - مها تعددت أو اختلفت انواعها - والملاحظ - دون افتئات على أحد - أن

بداية السبعينات قد أتاحت جوا غير صحي بالنسبة الى الفنون وحياتها في مصر. ومن الحق القول ان نكسة عام ١٩٦٧ كان لها أثر سيئ على الفكر وعلى الانتاج الفني بصفة خاصة. لكن، كلنا نسمع منذ عام ١٩٧١ عن «ثورة التصحيح». فأين هو التصحيح مثلا في دائرة الثقافة أو الفنون؟ اذا افترضنا التأثير والسيئ لنكسة ١٩٦٧؟ ان مصر كانت قد وصلت الى مستوى راق من الفكر، ومن الأدب والفن، والى عقلية الرجل العادي الذي كان يشاهد المسرح، حتى وسط الحقل في القرية، ويحضر مع زوجته الفلاحة البسيطة معارض القرية، ويمارسان التذوات والمناظرات. فهل نستطيع اليوم أن نقيم مقارنة بين الفكر في الماضي وفكر الحاضر. ان أطلقنا عليه اليوم هذا التعبير مجازا؟

ولعل قائلا يقول، من أين لنا بهذه الأحكام على الفكر المعاصر بعد السبعينات في جمهورية مصر العربية؟ ولهذا فاننا نضع الصورة الفكرية واضحة كما نراها بعد الدراسة والبحث. وهي التي استخلصنا منها أحكامنا في النهاية، هذه الأحكام التي تشهد على افلاس الفكر والثقافة الفنية معا.

★ تبعية الشؤون الثقافية لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بل وفي ذيل شؤون هذه الوزارة. ومهما قيل من دفاعات عن هذا التغيير، فان الواقع هو الواقع. ان وزارة مشغلة في شؤون التعليم العالي، ثم أيضا في شؤون البحث العلمي (وهو ما تخصص له الدول الأوروبية وزارة قائمة بذاتها، وكما كان الحال عليه في عهد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر) لا تستطيع تجهازها أو ميزانيتها أن تتفرغ للرقابة أو لتوجيه الفنون. وهو ما يفصح عن استراتيجية غير جيدة بالنسبة إلى الشؤون الثقافية. وبينما يحدث ذلك في مصر العربية، نجد العراق والاردن يفردان وزارة في كل منها للثقافة والفنون. وهوما نعتبره في النهاية ارتدادا عن طريق الاصلاح والتقدم، وقهقرة للفكر العربي في مصر.

★ أوصلت الحالة الاقتصادية الراهنة الى الحد من التبادل الثقافي، والى تضيق الخناق على قنوات التفتح وتبادل المعرفة والثقافات العربية الأخرى. فاذا ما وضعنا في الاعتبار موقف الدول العربية اليوم من النظام المصري بعد توقيع المعاهدة المصرية الاسرائيلية، أدركنا خسارة انتشار الفكر العربي بين المصريين، نتيجة للأحداث المعاصرة، وأدركنا أيضاً التقوقع الذي سيضطر الفكر المصري الى الدخول في اطاره، نتيجة للموقف نفسه.

★ انحراف مسرح الجيب - ورسالته محددة - عن الهدف الذي انشئ من أجله. وهو ما من شأنه في نهاية الأمر أن يدفع الى التردى في مسرحيات ذات طابع معين، محليا كان أم دعائيا، لكن ذلك لن نتينا عن الاعتراف بأن هذا الطريق قد أغلق نهائيا سبيل المؤشرات الخارجية والفكر العالمي عن ذهن المصري. وفي هذا خسارة على أية حال.

★ توقف مفاجيء في سياسة الثقافة الجماهيرية، أو انحراف عن المهمة الشعبية التي أنشئت من أجلها.

وهو ما يظهر حاليا على الساحة الاقليمية في مصر نتيجة نقص المال اللازم للانتاج الفني، ونزوح الشباب والفنانين والمخرجين مرة ثانية الى العاصمة، وتوقف نبض الحياة الفنية في الأقاليم.

★ تحويل المؤسسات الفنية أو بعضها الى القطاع الخاص، الذي لا يعترف الا بالمكسب، بصرف النظر عن أي تقدم فكري أو أخذ بيد الجماهير (مشروع تحويل السيرك القومي الى شركة أمريكية).

★ تواجد كل المخرجين المؤسسين للحركة المسرحية في الستينات خارج مصر حاليا (نبيل الألفي في العراق، وكذلك محمد عبد العزيز، وفاروق الدمرداش في بريطانيا، وسعد أردش وأحمد عبد الحليم في الكويت، وكاتب هذا البحث في الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية)، وهو ما يعطل من استمرارية النهوض أو التقدم، مع اعترافنا بمجهود الشباب: الجيل التالي ومحاولاته.

فاذا ما أضفنا الى ما تقدم، حقيقة الحالة النفسية المعاصرة، التي تتخيم الفكر، وتسيطر على العقل، وتؤثر في الفنان أو المثقف رضي أم لم يرض، أدركنا أن ناقوس انهيار الثقافة قد دق منذ زمن بعيد، وهو لا يزال يدق غير عابئ بهجرة الأدباء والمفكرين والمثقفين والفنانين، وهو ما يسجله التاريخ يوما بعد يوم ولحظة بعد لحظة.

الهوامش

(١) رغم أنه لم تؤد من المسرحيات الثلاث على خشبة المسرح تمثيلا الا مسرحية «شعب الله المختار» التي قدمها المسرح الشعبي المصري في كانون الثاني - يناير ١٩٥٨ على مسرح الأزيكية، فإن هذه الدرامات يمكن اعتبارها بلا شك خطوة أولى في سبيل ظهور الدراما الوطنية المصرية.

(٢) شهدي عطية الشافعي.

كتاب «تطور الحركة الوطنية المصرية (١٨٨٢ - ١٩٥٦)»، مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٥٧، صفحة ١٣.

(٣) تكونت فرقة المسرح المصري الحديث تحت اشراف الحكومة عام ١٩٥٠ بإدارة الدكتور زكي طليمات، وعضوية ١٤ ممثلا وممثلة من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية. وقدمت الحكومة لها اعانة سنوية قدرها سبعة آلاف جنيه مصري.

(٤) جمال عبد الناصر.

الميثاق... مصلحة الاستعلامات، القاهرة، ٢١ أيار - مايو ١٩٦٢.

(٥) أرنست فيشر ERNEST FISHER

كتاب (الاشتراكية والفن). ترجمة أسعد حليم. كتاب الهلال، حزيران - يونيو ١٩٦٦ العدد ١٨٣. ص: ٢٣ و ٢٤.